

**Секция № 3:  
ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ, ПРОБЛЕМЫ ЭТИКИ,  
ЭСТЕТИКИ В XX В.**

**ПРЕДМЕТНО-ТРАНСФИГУРАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ  
В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

**А. Ю. Елсаков**

*магистрант Департамента философии Института  
социальных и политических наук Уральского федерального  
университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина,  
Екатеринбург*

Мир предметов обывательской реальности, а проще говоря, вещей из нашего каждодневного обихода не таит в себе для обыденного человеческого восприятия ничего даже близко связанного с миром искусства, простые вещи предстают пред нами тотально распознанными, лишенными некой ауры художественности. Давящая утилитарность и прагматичность их природы делает невозможным для обывательского сознания перенос их в поле художественной выразительности. И формой, и содержанием своим они исключены из мира художественности. Попадание предметов обывательской реальности в этот мир становится возможным только через изменение их природы, смещения акцентирования с утилитарности.

Трансфигуративность этого перехода становится возможной посредством нового концептуального осмысления привычной предметности. Таким образом, через концептуальное осмысление, предмет, преодолевая свою утилитарную природу, становится носителем нового замысла, эстетики и содержания. Но какой статус приобретает предметом, и как он преобразуется в процессе трансфигурации, напрямую зависит от ставки, сделанной в рамках концептуального переосмысления его природы, что делает довольно широким место, занимаемое предметно-трансфигуративными практиками в рамках концептуального искусства.

Одними из первых заигрывать с миром предметов стали дадаисты. К их творческим экспериментам нам и придется обратиться. Отметим, что выбор объекта обывательской реальности для последующего его репрезентирования, но уже как объекта реальности художественной, спонтанен, вторичен по отношению к концепту автора. Воплощая в своих художественных провокациях идею абсурдности мира, о чем дадаисты не раз заявляли публично, они, по сути, вырывают из картины предметной повседневности то, что не может быть бессмысленно по своей природе, ибо задумано

с практической точки зрения – вещь, и трансформируют посредством художественности, приложенной непосредственно к вещи или к атмосфере и обстановке вокруг, ее природу, лишая вещь того, что вещью ее и делает – утилитарности. Что сильнее способно погрузить обывателя в состояние абсурдного переживания, сомнения и скепсиса, нежели развоплощение его собственного мира, того, что воплощает каждодневное постоянство? Ведь писсуар – всегда писсуар, табуретка – табуретка, велосипедное колесо – велосипедное колесо... Они созданы, чтобы с их помощью ездить, сидеть и справлять нужду... Мир художественного и мир обывательского смешиваются, и смешение это играет на задумку провокаторов, отказывающихся дорожить как здравым смыслом, так и святостью искусства, однако делая это не ради анархии и абсурда самих по себе, а согласно задумке, поставленной во главу угла. Непонимание зрителя не может стать преградой для дадаистских провокаций, они лишены меркантильной идеи понравиться публике, ведь ее негодование и непонимание – тоже часть задумки.

«Дадаизм... жертвует рыночными ценностями... ради более значимых целеполаганий... Возможности меркантильного использования своих произведений дадаисты придавали гораздо меньшее значение, чем исключению возможности использовать их как предмет благоговейного созерцания» [1, с. 174] или же, наоборот, как глумливо-провокативного акта, направленного в сторону зрительского сознания, отвыкшего формировать собственное представление о прекрасном, сомневаться в художественной ценности презентуемого, а не признавать искусством все, что выставлено как оное. С одной стороны, «...они достигали этими средствами... беспощадного уничтожение ауры творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях клеймо репродукции» [1, с. 174], а с другой, делали это настолько наглядно, что даже аморфное зрительское сознание не могло не обращать внимание на эту бесстыдную провокацию и волей не волей начинало рефлексировать собственные переживания от увиденного, если не сказать, что, в кои-то веки, их просто получать. От негодования и обмана ожиданий к мыслям о природе и критериях искусства вели трансфигуративно-предметные провокации дадаистов, в этом и кроется их ключевая заслуга и находка как концептуалистов, вынужденных говорить подобным языком «...от лица жизни и обвиняющих вас в способности любить лишь из снобизма, лишь тогда, когда это дорого стоит...» [3, с. 32].

Таким образом, дадаистская трансфигурация природы объекта обывательской реальности выступает в качестве метода и средства воздействия на зрителя, работая на концептуальную установку автора. Идея предшествует воплощению в форме, трансфигурация

природы объекта от обывательской к художественной предстает условностью и фарсом, но именно этим фарсом и задается выходящая за рамки формы реальность, превращающая провокацию в нечто, ставшее формой. Невозможностью трансфигурации природы объекта трансфигурация и совершается.

Абсолютно в другом ключе трансфигурация предметности происходит в рамках спекуляции с изделиями массового производства, в сходных с дадаистскими, экспериментах поп-арта. Поп-арт вернул предмет в искусство, но это был предмет, не опозитизированный художественным видением, а предмет нарочито бытовой, связанный с современной индустриальной культурой и, в особенности, с медиа. Их искусство – в определенном смысле памятник победившей предметности, предметности в исконной ее ипостаси, в ее связи с социальностью и абсолютизированной утилитарностью. Раушенберг, Уорхол и Вессельман вводят предметы «массовой культуры» в картину как прямую цитату: в виде коллажа или фотовоспроизведения. В их работах предметная трансфигурация строится вовсе не на преодолении исходной природы материального объекта, она не превозмогание, а, скорее, абсолютизация всего связывающего предмет с миром обывательской реальности. Теперь сам предмет, в образе создаваемом в сознании обывателя, становится носителем собственной поэзии, более того, его поэзия и есть этот образ. Именно совокупность всех коннотаций, тянущихся за предметом, и становится основанием для перенесения его в область художественной практики. В отличие от экспериментов дадаистов, поп-арт отдает приоритет не концепту, но предмету, концептуальный замысел художника вторичен, предметная трансфигурация уже свершилась массовым сознанием, он лишь ее ретранслятор, недостающая инстанция в процессе легитимизации предметности как художественности перед лицом обывателя.

Таким образом, достаточным основанием репрезентации объекта мира вещей (для прагматического сознания), становится факт попадания этого объекта в знаковое поле искусства, «...картина удваивается идеей Живописи, служащей для абсолютной легитимизации избыточной операции» [2, с. 149], но при этом творческий акт меняет свою природу, превращаясь в алиби для неоправданной спекуляции.

Нарочитая узнаваемость репрезентируемого объекта в экспериментах дадаизма концептуально оправдывается идеей низведения объектов, принадлежащих полю искусства, до поля обывательской реальности, таким образом, провокативная констатация этого процесса путем смешения предметной формы и ритуала искусства действует как бомба на сознание зрителя. Существовая в рамках этого отношенческого континуума, он не согласен принять прецедент

его постулирования в форме произведения, тем самым, приходя к внутреннему диссонансу восприятия: Я смотрю на искусство так, но не готов смотреть на такое искусство.

Поп-арт снимает эту напряженность, его трансфигуративность не нисходяща в своих визуальных методиках, поэтизация обыденности – восхождение от обыденной реальности к реальности художественной без отрыва от оной – лифт в мир «высокого искусства» со всем своим мелким житейским скарбом, где на верхних этажах при новом освещении гнет утилитарности предмета уже не виден, да и как разглядеть его, если поэтизируется не привычная утилитарность, а утилитарность нового рода. Предметность, заставляющая поддаться ей – это соблазн, довольно близкий благоговению перед миром художественного. Дадаизм нисходит к обывателю в форме, но концептуально встает выше, заставляя если не потянуться, то хотя бы оглядеться, поп-арт изысканно обставляет форму, но концептуально нисходит к зрителю, переставая вставлять с ним в оппозицию мировоззрений.

Мы все одинаковы: нам приятно смотреть на близкое и знакомое.

И речь идет уже не столько о разнице подходов, сколько о том, что проблема, поставленная экспериментом дадаизма, получает решение в проекте поп-арта. Но то ли это решение, которое мы искали?

### ***Библиографические ссылки на источники***

1. Беньямин В. Апология Дада // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. СПб., 2004.
2. Бодрийяр Ж. Аукцион произведения искусства. М., 2007.
3. Пикабия Ф. Апология Дада // Каннибальский манифест Дада. СПб., 2004.

## **АКТУАЛЬНАЯ ГУМАНИТАРНО-ФИЛОСОФСКАЯ СИНТАГМАТИКА И ИССЛЕДОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО СОСТОЯНИЯ СУФИЗМА**

***Л. А. Лукоянова***

*магистрант Департамента философии Института  
социальных и политических наук Уральского федерального  
университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина,  
Екатеринбург*

На рубеже XX и XXI вв. особое значение и актуальность в гуманитарных науках, по словам В. М. Бычкова, приобретают «словарно-аналитическое мышление и научные исследования в лексиконной форме» [2]. Таким способом решается задача упорядочения